

# 芸術が表現するものとは何か ——ショーペンハウアー 芸術論におけるアイデア——

吉田 敬介

[キーワード：①意志と表象としての世界 ②アイデア  
③純粹認識主観 ④観照 ⑤名付けられえないアイデア]

## 1. はじめに

芸術が表現するものとは何か。芸術の内容をめぐるこの問いは、古くからの議論においてたびたび立てられてきたものである。或るときは現実の模像が、或るときは神の御姿が、そしてまた或るときは人間の内面が、芸術の表すべき内容であると考えられた。それは時代や地域によって様々な仕方で考えられてきたし、多くの哲学者や美学者、そしてもちろん芸術家自身が、この議論に参加してきた。しかしながら、決定的な答えは未だ与えられてはいないし、おそらく今後も与えられることは困難だろう。アドルノ (Theodor Wiesengrund Adorno 1903–1969) の印象的な言葉を借りれば、過去の諸々の議論を通して、「芸術に関してはもはや何ものも自明ではないということが、自明なことになった」<sup>1)</sup> のである。

とはいえそれは、芸術をめぐる様々な思考や言説が、総じて無意味で語るに値しないものであるということを意味するのではない。産み出された様々な芸術作品が、それを鑑賞する者へと直接的に多大な影響を与えるのは言うまでもないだろう。しかしまた、考え出された様々な芸術

理論も、間接的な仕方ではあれど、鑑賞者に芸術なるものを理解するための契機を与え、また時には芸術家に創作のための刺激を与えてきた。そこには必ずしも問題に対する唯一つの解答はなかったかもしれない。しかしそれでもなお、芸術活動と芸術理論との間に生じるそういった相互作用的なプロセスに、芸術について考えることの意味の少なくとも一つが存しているように思われる。

そのような、現実存在する芸術活動との相互作用的なプロセスの中で芸術理論を展開した哲学者の一人が、ショーペンハウアー (Arthur Schopenhauer 1788-1860) である。彼の主著『意志と表象としての世界』(*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818/19) の第3巻「表象としての世界の第二考察」はまさしく芸術を主題としたものであり、そもそも芸術とは何であるかという原理的な問題から、芸術ジャンルの区分や現存する作品の評価付けという個別的な問題に至るまで、美学的な諸問題が彼の根本思想との連関の中で詳細に論じられている。そして第3巻の副題「根拠の原理に依存しない表象、すなわちプラトンのアイデア、芸術の客観」が示しているとおり、ショーペンハウアーはそこで、芸術がその表現の対象とするものとは、プラトンの言うアイデアである、としているのである。

芸術の表現対象はアイデアである、というショーペンハウアーの芸術論は、一方で彼と同時代の美学との深い連関のなかにありながら、他方で19世紀末から20世紀にかけての様々な芸術家や芸術思想に少なからぬ影響を与えてきた。それというのも、彼が芸術の核心に据えたこのアイデアなるものは、古典的・伝統的な要素と近代的・前衛的な要素とをある種矛盾した形で含みこんでいるものであり、それゆえにまた、芸術の表現対象として一定の説得力を持つものであったからである。しかしながら彼の芸術論に関して、これまで古典主義やロマン主義、あるいはドイツ観念論といった同時代の美学理論との影響関係は多く論じられてきたが、他方で20世紀前半の革新的芸術理論との響応関係については、断片

的な指摘はなされているものの、十分に論じられてきたとは言えないように思われる<sup>2)</sup>。

それゆえ本稿では、芸術論における「アイデア」について、ショーペンハウアー自身のテキストに沿ってその概要を掴みつつ、そこからそれが孕む問題性と、ポスト印象派や表現主義といった近代芸術と共鳴するその可能性とを指摘することを目指したい。そしてそこから、芸術が表現するのは何であるのかという古くからの問題に対する、19世紀から20世紀において一定の説得力を持ちえた一つの解答を見て取ることができたらと思う。それはおそらく問題に対する唯一の解答にはならないであろうが、それでもこの試みが、私たちが芸術というものを考えるための一つの手がかりになるならば、幸いである。

## 2. 芸術が表すものとしてのアイデア

まずは、ショーペンハウアーが芸術というものをいかなるものと考えているのか、彼の言に耳を傾けてみることにしよう。

さて、それでは、あらゆる相対関係の外部にありそれに依存しないで存在しているもの、本来ただそれだけで世界についての本質を示すもの、世界の現象の真なる姿たるもの、どんな変化にも従うことがないものであり、それゆえどんな時でも同じ真理を伴って認識されるもの、一言でいうとアイデア Idee なるもの、物自体すなわち意志の直接かつ適合的な客体性であるもの、こういったものを考察するのはどのような認識の仕方であるのか？——それは芸術、つまり天才の作品である。芸術は、純粋な観照を通して把握された永遠なるアイデアを、つまり世界のありとあらゆる現象についての本質的なものや持続的なものを、繰り返して表すのであり、そして芸術が繰り返して表す場である素材に応じて、それは造形芸術だったり、詩芸術だったり、或いは

音楽だったりするのである。(WI, 217)

彼の芸術理解の要点は、さしあたりこの箇所に凝縮しているといつてよい。ここでは、アイデアの認識は天才の活動である芸術においてなされ、芸術はその認識されたアイデアを表すものである、と明確に述べられている。しかしながら、この「アイデア」なる語をもっていったい何が言い表されているのかを理解しないことには、彼の芸術論への理解は曖昧なままにとどまるだろう。それゆえ本章ではまず、「世界の現象の真なる姿」或いは「意志の直接かつ適合的な客体性」というアイデアの定義を、正確に把握することから始めたい。そしてその上で、アイデアを芸術において観照するという「天才」の在り方について確認し、ショーペンハウアー芸術論の基本的な枠組みの理解を目指そうと思う。

#### (1) 意志と表象としての世界におけるアイデア

ショーペンハウアーの芸術論について考察するためには、それに先立って、彼の思想の根本的な世界観を理解しなければならない。というのも、彼の言に従えば、彼の芸術に関する思索も、美学としてそれ自体で独立・完結したものではなく、あくまで彼の根本にある「唯一つの思想」の展開の一側面でしかないからである<sup>3)</sup>。彼の述べるこの「唯一つの思想」とは、「意志と表象としての世界」という主著の題目に象徴される彼の世界に関する洞察を意味していると考えられる。だとすると、この「意志 Wille」と「表象 Vorstellung」という二つの鍵概念の意味を把握し、世界を意志と表象であるとする彼の根本的な世界観を理解しないことには、厳密な意味でその思想を論じることとはできないのである。

それではいったい、世界が意志と表象である、とはどういうことだろうか。その理解のためには、まず、ショーペンハウアーの思想がカント (Immanuel Kant 1724–1804) の認識論から出発している点に注意する必要がある。すなわち彼は、認識主観への徹底した批判的検討から「現

象 *Erscheinung*」と「物自体 *Ding an sich*」とを分け離して考察するという、カントの『純粹理性批判』(*Kritik der reinen Vernunft*, 1781)における世界観の基本的な枠組みを踏襲しているのである。そこでは、世界のありとあらゆる事物は、認識する主観が感性と悟性によって作り出した「表象」（ないし「現象」）としてしか捉えられないとされ、その事物が主観によって捉えられる以前に何であるかという物そのものの在り方（すなわち「物自体」）は、決して主観によって知覚されえないと考えられている。ショーペンハウアーもまた、認識論的にはこのような「表象一元論」とでも言うべき立場をとり、「世界は私の表象である」(WI, 3)と述べるそのように、世界の事物は全て自らの感覚器官を通して獲得された表象である<sup>4)</sup>と考えるのである<sup>4)</sup>。

しかしながらショーペンハウアーは、世界は全て自らの主観によって構成されているというこの「表象一元論」を認識論的な真理であるとしながら、それでもなお「この直観的な世界というのは、それが私の表象であるという他に、それ以上何であるというのか」(WI, 22)を問い極めんとする。そして彼は、私たちが自らの身体について、外的にはそれを因果関係の中に存する一つの表象として観察する一方で、内的には根拠の不明瞭な盲目的意志の発動として感じるができるということを手がかりに、表象の向こう側にある「物自体」は「意志」であるのではないかと想定する。そしてこの想定を、「類比 *Analogie*」という推論形式をもって世界のあらゆる事物や現象に当てはめて考察した結果、「意志が、あらゆる個別のもの、そしてまた全体の最内奥であり、核心である。その意志が、盲目的に働くあらゆる自然の力において、現象しているのである」(WI, 131)と考えるに至る。このようにして、彼は、この世界は私たちの表象であると同時に、その不可知的な最内奥において盲目的な意志であるという結論を導き出すのである。

さてショーペンハウアーは、アイデアをも、このような表象と意志という二元論的な世界観のなかに当てはめて考え、むしろこの表象と意志と

の間の断絶を埋めるものであるかのように規定する。『意志と表象としての世界』では、プラトンのアイデアについて次のような説明が与えられている。

[……] 無数の個体において表されている意志の客観化の多様な諸段階は、この個体にとっての模範として、或いは事物の永遠なる型 Form として、現実中存在するのだが、それは時間と空間の内へと、つまり個体の媒体の内へと自ら入っていくことはなく、いつも在るのであり、いかなる変遷にも従属することはなく、常に存在しながら、決して生成しないものなのである。[……] 私は言おう、この意志の客観化の諸段階とはプラトンのアイデア以外の何ものでもない、と。(WI, 153-154)

ここでは、人間の感覚によって捉えられない意志がこの世界の事物として生成する（すなわち「客観化する」）際に多様な段階として現れるのだということが指摘され、アイデアとは現実の個々の現象がそれを模範とするようなその段階としての「型 Form」であると述べられている。猫を例に取ってみよう。現実生きる猫には個体差があり、それぞれが別々の個体として生きている。しかしショーペンハウアーによれば、その個々の猫も、他の全ての事物と同じように、「意志」なる盲目的な本質が「表象」として現れたもの（つまり主観に対して客観となったもの）に過ぎない。そしてその個々の猫が現象する際に、あたかもそれが模範であるかのように従う猫の「型」こそが、アイデアであるというのである。さらにアイデアは、「意志の客観化の諸段階」と言われるように、この世に存在する多様な事物に対応して、蜂の型・松の型というように、無数の種類の「型」として考えられているのである。

このようにしてプラトンのアイデアは、ショーペンハウアーの思想に則った形で再定義される。すなわち彼はアイデアを、個物に囚われることは

ないがしかし個物がそれを模範とするものとして「世界の現象の真なる姿」と呼び、また意志という世界の本質が段階的に姿を現したものとして「意志の直接かつ適合的な客体性」と規定するのである。

## （2）天才によるアイデアの観照

ショーペンハウアーは、このようなプラトンのアイデアの認識を、それ以外のあらゆる個々の事物の認識から截然と区別する。ここで注意しなければならないのは、彼が、アイデアを除くあらゆる事物の認識は「根拠の原理に依存した事物の観察の仕方」であるとし、ただアイデアの認識だけが「根拠の原理に依存しない事物の観察の仕方」(WI, 218) である、と特徴づけていることである。

ショーペンハウアーにおける「根拠の原理」とは、原因－結果や根拠－帰結といったような、因果関係に基づいたものの見方のことであるが、彼によれば、私たちがものを考えたり世界の事物を眺めたりする際には、私たちの認識は常にその根拠の原理に制約され、それに従属しているのだという<sup>5)</sup>。そしてまた、根拠の原理というこの認識の原理は、意志の現象である私たちが意志の欲するところをスムーズに果たすために、意志の盲目的な力に奉仕するように定められているとも考えられている。このような「根拠の原理」に囚われたものの見方から脱し、意志に奉仕することを止めたときに、初めてアイデアの認識が可能となるのだが、それはあくまで例外的な認識の仕方であるとショーペンハウアーは述べる。

[……] 個々の事物について通常の認識からアイデアの認識へと移行することは、可能ではあるがしかし例外としてのみ観察されうる事柄であり、認識が意志への奉仕から自らを引き離し、まさしくそれによって主観が単なる個体であることを止め、そうして純粹で意志を欠いた認識主観として在ることによって、突然に生じる事柄なのである。

そういった純粹で意志を欠いた認識主観というのは、もはや根拠の原理に従って諸々の関係を追いかけることはせず、差し出された客観を、なんらかの別の客観とのつながりを気にしないで、しっかりと観照 *Kontemplation* することに安らぎを見出し、それに没頭するものなのである。(WI, 209-210)

この引用箇所で重要なのは、主観が「純粹で意志を欠いた認識主観として在ることによって」、根拠の原理から解放されてアイデアの観照が可能となる、という点である。この純粹認識主観という在り方は「観照 *Kontemplation*」とも言い換えられているが、ショーペンハウアーはこの観照に耽る卓越した能力を持つ者こそ「天才 *Genie*」であると考ええる。

天才の本質は、そのような〔純粹な〕観照への圧倒的な能力にある。そしてこの観照は個別の人格やその人にまつわる諸関係を全て忘れるよう要求するので、その場合天才性というのは最も完全なる客観性以外の何ものでもなく、個別の人格すなわち意志の方へと向かう主観的な方向とは正反対の、精神の客観的な方向なのである。(WI, 208)

この引用箇所を理解するにあたって、先の「意志の直接かつ適合的な客観性」或いは「意志の客観化の諸段階」というアイデアの定義を思い出してほしい。個々の事物に拘って根拠の原理に囚われたままの主観的な認識とは正反対に、事物をその究極の客観性においてありのままに眺めたアイデアの認識こそが、天才という純粹な認識主観によってなされる「観照」なのである。言い換えれば、天才が天才であることの所以は、ショーペンハウアーの言説に従えば、世界を客観的に観照することができるか否かという点、すなわち純粹な認識主観になることができるか否かという一点にかかっているのである。

このような極端なまでの客観性を備えた天才こそが、この世界を純粹



な仕方で見照し、世界の真の姿であるアイデアを容易に認識することができる。とはいえショーペンハウアーは、アイデアを認識するこの能力は、天才に比べれば程度の低いものではあるが、人間なら誰にでも多少なり備わっているものである、とも考えている (WI, 229)。ただしその能力の程度の甚だしい者こそが天才なのであり、さらに天才は、彼が見照したアイデアを芸術作品の創造を通して表現することができ、さらにはそれによって、天才でない者がアイデアを認識する手助けをすることができるというのである。というのも、アイデアの認識は、現実の世界から直接的な仕方ではなされるよりも、天才が創造した芸術作品を通しての方が容易になされるからである (ibid.)。「アイデアは、生において自らを明らかにせしめるが、それはただ天才に対してのみである」(HNI, 419)が、芸術作品の鑑賞において、「芸術家は、彼の眼を通して私たちの世界への眼を開かせてくれる」(WI, 230)のである。

以上見てきたように、ショーペンハウアーにおいては、天才の作品すなわち芸術とは、見照によって認識されたアイデアという存在の真実を表現するものだと考えられている。1815年の草稿において既に、「芸術の目的は、物自体ないしはプラトンのアイデアの認識を伝達することにある」(HNI, 306) 或いは「芸術の本質は、アイデアを描くことにある」(HNI, 297) と明確に述べられている。彼においては、まさしく天才によって認識されたプラトンのアイデアこそが、芸術が表現する内容であると考えられているのである<sup>6)</sup>。

### 3. 芸術におけるアイデア見照の二側面

ショーペンハウアーの芸術論の原理的部分、すなわちアイデア論の基本的な枠組みは、前章において示されたものと思う。芸術は彼によって、アイデアという事物の究極の客観性を表現するもの、天才という純粹認識主観によってなされるものとして考えられた。ところで、彼のこの芸術

論には、不可欠な二つの要素が指摘されうる。

私たちは、美的な観察の仕方のうちに切り離せない二つの構成要素を見出してきた。[一つ目は] 個々の事物としてではなく、プラトンのようなアイデアとして、すなわち事物のあらゆる種にとって変わることのない型として、客観を認識することである。[二つ目は] それに加えて、認識する者が、個体としてではなく、純粋で意志を欠いた認識主観として、自らを意識することである。(WI, 230)

この少し後では、アイデアとして事物を認識する仕方は美的な内省の「客観的側面」であるとされ、また純粋で意志を欠いた認識主観と成ることは「主観的側面」であると規定されている (WI, 234–235)。すなわちここでショーペンハウアーは、芸術におけるアイデアの観照という事態に、客観的側面および主観的側面という欠かすことのできない二側面があることを指摘しているのである。

この指摘は、彼の芸術論を考える上で決して軽視してはならないものである。というのも、アイデアの認識において主観－客観の二側面どちらをも欠かすことができないと考えたというこの点に、ショーペンハウアーの芸術論が持つ問題性の核心があるからである。以下、この点の意味と重要性について、検討していきたい。

#### (1) 客観的側面——意志の客体性としてのアイデア——

ショーペンハウアーのアイデア論を『意志と表象としての世界』の記述に即して理解しようとする、そこでは何よりもアイデアの客観的側面が強調されているように思われるかもしれない。それは彼がアイデアを「客体性」や「客観性」と規定している箇所や、主観が主観的な方向から離れ去った時に（つまり、純粋な認識主観となった時に）はじめてアイデアの観照が可能となるとしている箇所に、看取できる。確かにショーペン

ハウアーの述べるアイデアは、認識する者が自らの個性性を離れ、事物をただただ客観的な仕方でありのままに眺めることによって認識されうるものと考えられているのである。

このような客観的側面の強調は、アイデアを意志の客観化の諸段階であるとする、既に確認した彼の世界観に基づいている。それはすなわち、ありとあらゆる現象は、事物の根底に蠢く盲目的意志が自らを客観化したものと想定され、その客観化の段階ないしは型として個々の現象から独立しているかのように眺められるのがアイデアである、という世界観である。そしてそこでは、事物の究極の客体性としてのアイデアを観照する能力を有する者こそが天才だと考えられている。しかしそうだとすると、天才とはいわば世界に満ちた事物の本質を眺めることのできる能力であるということになり、芸術的天才も能動的な創造者というより受動的な享受者としての性格を強く持つことになる。天才は、芸術的観照に際して「対象において自らを完全に失う」のであり、「まさしく自らの個体であること、意志であることを忘れ、ただ純粋な主観として、客観の明澄な写し鏡としてのみ、在り続ける」のである (WI, 210)。

アイデア論における客観的側面の強調から帰結されるこの天才の受容的性格というのは、ショーペンハウアーの芸術論の一つの極をなすものである。そこでは、かつて天才の能動的性格と目されてきたものは、天才が天才と見なされるための一条件でしかないということになる。例えば、想像力の強さは「天才性に伴うもの」ないし「天才性の条件」でしかないこととされ (WI, 220)、天才が世界の事物をより広い視野で眺めるための手段として考えられることになる。さらには天才が産み出す芸術作品でさえ、「美的満足を生じさせる [アイデアの] 認識を容易ならしめる手段でしかない」ということになる (WI, 229)。このようにしてショーペンハウアーは、天才性の核心をあくまでも客観的にアイデアを認識する能力に見るのであり、さらには天才すなわち芸術を為す者を、能動的な創造者としてではなく、受動的な享受者ないし媒介者として理解しても

いるのである<sup>7)</sup>。

このような天才観の下では、カントにおいてある意味で最大限に強調された天才の独創的性格・創造的性格は、ある意味でずっと低く評価されることになる。それはとりわけ、ショーペンハウアーが、同時代やそれ以前の美学において天才の秘訣とされた「想像力 *Phantasie*」を、天才の本質的な構成要素ではあっても、天才性そのものではないとする (WI, 219) 点に顕著に見て取れるだろう。それは、カントが、「美術 *schöne Kunst* は、天才の芸術である」<sup>8)</sup> というショーペンハウアーと共通する見解を持ちながら、美を「構想力と悟性との自由な遊び」<sup>9)</sup> に根拠付け、さらには天才を「ある主観が自らの認識能力を自由に行使する場合の、その主観の自然的素質による模範的な独創性」<sup>10)</sup> であると規定したのは、まったく趣を異にしている。カントによる美や天才の規定は、それが後にガーダマー (Hans-Georg Gadamer 1900–2002) によって近代の主観主義的美学の嚆矢として批判されることにもなるように、人間の主観的要素に重点を置いている。しかしそれに対してショーペンハウアーは、「[芸術] 作品においては [……] 存在するものの真理が生起する」<sup>11)</sup> とするハイデッガー (Martin Heidegger 1889–1976) や、芸術を「真理の認識」として考えるガーダマーの立場に近い仕方で、事物の真理・本質であるアイデアこそ芸術の表現対象であるとし、芸術に置ける客観的側面をしっかりと見据えているのである<sup>12)</sup>。

芸術的天才のこの享受者的・媒介者的な性格は、1844年に刊行された『意志と表象としての世界』続編においていっそう強調された仕方で叙述されている。

「純粹認識主観という状態において」私たちはほとんど事物という他なるものについてのみ知るのであり、ほとんど私たち自身については知ることがない。それゆえ私たちの意識の全てはもはや、直観された客観が表象としての世界へと現れてくるために通る媒体 *Medium* 以

外の何ものでもないのである。(WII, 420)

この引用箇所に見られる、他なるものとしての事物を純粋に観照する能力、すなわちそこにアイデアを見出す能力の卓越が「天才」と呼ばれるならば、天才とは事物をありのままに受け容れる一つの媒体だということになる。この見方に従えば、表現の内容が自然の事物であるにせよ人間の情念であるにせよ、純粋なアイデアとして事柄をそのままに受け容れ、主観的な介入の一切を排して客観的に表現するのが、あるべき芸術家の姿だということになるだろう。

## (2) 主観的側面——純粋な認識主観——

このように見ると、ショーペンハウアーの芸術論は、天才の独創性・主観性よりも表現対象であるアイデアの客観性を重視していると理解されるかもしれない。事実、彼の芸術論はしばしばそのように評価されてきたのだが、しかしこのような理解は事態をやや単純化しすぎている<sup>13)</sup>。ここで注意しなければならないのは、ショーペンハウアーが芸術の客観的側面を強調しているからといって、彼が芸術的観照における主観的側面を軽視したり、いわんや無視したりしているということにはならない、という点である。それどころか、アイデアの観照における主観的側面は、ショーペンハウアーの芸術論において、その客観的側面に優るとも劣らない不可欠な契機を担っているとさえいえるのである。それは『意志と表象としての世界』の叙述にも看取できる。

なによりもまず [……] 認識する主観が純粋な認識主観へと自らを高め、まさにそれによって観察された客観をアイデアへと高めることによって、表象としての世界は完全かつ純粋に現れ出ることになる。[……] このアイデアなるものは、客観と主観とを同じような仕方でのうちに含んでいるのであるが、それというのもそのような在り方

がアイデアの唯一の形式であるからであり、それでいてアイデアにおいてこの「客観と主観という」両者が完全に均衡を保っているからである。(WI, 211-212)

この引用箇所に表示されているのは、ショーペンハウアーが、アイデアの観照という事態を、眺められる事物という客観と純粋な認識という主観の両方が揃って初めて成立するものと考えているということである。「[……] プラトンのようなアイデアというのは必然的に客観であり、認識されたものの一つであり、表象の一つである、そしてまさにその点によって、しかしまたその点によってのみ、アイデアは物自体から区別される」(WI, 206) と彼が述べるように、本来決して認識されえないものであるはずの意志＝物自体の客体化としてのアイデアは、純粋認識主観と化した天才によって受け容れられて初めて、本来の意味でのアイデアとして表象されることになるのである。

この、アイデアを認識するための純粋な認識主観は、既に述べたように、媒体的な在り方をするもの、事物をありのままに映しとる受容体とでもいうべきものである。しかしこれを逆に考えると、アイデアという客観的真実が媒介的に理解・認識されるには、純粋認識主観というこの受容体が不可欠であるということでもある。天才によるこうした媒介的・受容的なアイデアの把握は、「直観的 anschaulich」な認識としてのみなされうる、とショーペンハウアーは述べる (WII, 430)。「直観するということ Anschauung が、はじめて事物の本来の、真なる本質を、未だ条件付けられた仕方ではあるが、明らかにし、開示するのである」(WII, 432) というその言に従えば、芸術的天才が彼の芸術活動においてまず為さねばならないのは、直観の働きによってアイデアを純粋に受容する純粋認識主観となることなのである。

アイデアの認識におけるこの主観的側面は、ショーペンハウアーの芸術論におけるもう一つの極である。ここでさらに指摘しておきたいのは、

学位論文『充足根拠率の四方向に分岐した根について』(*Ueber die vierfache Wurzel des Satzes von zureichenden Grunde*, 1813) が著された前後の時期において、主観的側面をいっそう強調した仕方で、さらに言えばいっそうカント的な仕方で、ショーペンハウアーがアイデアを捉えているという点である。1814年の草稿を見てみよう。

プラトンのようなアイデアとは、本来理性において現前するファンタスマ[想像されたもの／*Phantasma*]である。アイデアは、理性が普遍性という印章を押したファンタスマである。[……] プラトンのようなアイデアは、想像力と理性の共同した働きによって生じるのである。(HNI, 130–131)

1813年の学位論文では、ファンタスマとは「想像力 *Phantasie*」ないしは「構想力 *Einbildungskraft*」によって「反復して表されたもの」とされている (Go, 27)。これらの規定に従えば、アイデアとは、想像力という主観の側の作用によって構成されたものであり、そこに理性が普遍性の捺印を押したものだということになる。もっともこの点に関しては、学位論文が、カントの深い影響下で、徹頭徹尾主観に強調点を置いた側から物された書であることを考慮に入れなければならない。というのも1818年に完成した主著『意志と表象としての世界』においてショーペンハウアーは、意志という物自体の側から世界を捉えなおすことで、同時にアイデアをも意志の客体性として定義しなおし、主観にその受容者の役割を与え、既述のように想像力をアイデア認識の手助けをするに過ぎないものへと引き下げているからである<sup>14)</sup>。

とはいえショーペンハウアー自身が、彼の主著の理解のためには学位論文の内容を前提としなければならないと述べている点 (WI, IX–X) に鑑みて、学位論文の記述を尊重するならば、アイデアにおける主観的側面が欠かせないものであるばかりか、アイデアの客観性よりもそれを認識す

る主観性の方が強調されかねないような視点がそこに内在していることに気付かされる。ここで注目すべきは、アイデアが主観によって恣意的に構成されうるという（ショーペンハウアー自身によって退けられている）可能性がそこに見出せるということではない。そうではなくて、このように考えることでアイデアの超越的な絶対性や静止的な固定性が説得力を失い、アイデアを認識する働きが相対化されうるという点が重要なのである。すなわち、意志そのものやその意志の客観化の諸段階と規定されたアイデアがいかに時間や空間を超えた永遠的な実在だと想定されるにしても、その直観的な認識が個々の人間主観によってなされる以上、アイデアがアイデアとして受け容れられるか否かは、絶対的な事柄ではないばかりか、媒体としての主観の受容能力に応じて変化することでさえありうるということになるのである。

このように、ショーペンハウアーにおけるアイデアは、あくまでも、事物という客観的側面と認識者という主観的側面とが両極として相互に関係しあう繊細な緊張関係において成り立つものである。既に述べたように、従来はこの前者の側面が強調されて理解されがちであったのだが、そのような理解の下では後者の側面が軽視されてしまうことになる。彼のアイデア論を理解するにあたっては、プラトン以来、現象世界から隔絶した実在であると考えられてきたアイデアを、むしろそれを認識する人間の主観があって初めて成り立つものであるとするその視点の転回を、決して見逃してはならない。あえて言えばそれは、人間を超越した形而上の世界の実在として考えられてきたアイデアを、人間がそこに生きている形而下の世界の現象の中に引き降ろすような、大胆な転回であったとさえ理解できるのである<sup>15)</sup>。

#### 4. 古典性と近代性の狭間で

ショーペンハウアーの芸術理論は、認識されるアイデアと認識する純粹



主観という二つの契機を共に不可欠なものと見なすことで、大きな問題性を孕むことになり、またそれゆえに多様な受け取り方をされうるものである。実際ショーペンハウアーの芸術論は、多くの哲学者や美学者、或いは芸術家によって、さまざまな仕方で理解され論じられてきたが、その評価のされ方は非常に多岐にわたっている。すなわち、一方では古代に芸術の範をとる古典的理論と近いものと解釈されながら、他方では近代から現代にかけての当時は前衛とさえ見なされた芸術家たちによって、彼らの芸術に刺激を与える新しい芸術理論として受け容れられもしたのである。

このような評価の二重性を端的に象徴するのが、ショーペンハウアーの芸術論と19世紀末から20世紀にかけてのモダニズム芸術との係わり合いである。ジンメル (Georg Simmel 1858–1918) は、1907年に刊行されたショーペンハウアーに関する彼の講義録において、当時既に評価が確立していた自然主義や印象派の芸術観とショーペンハウアーのアイデア論がかみ合っていない点を指摘して、その意味でショーペンハウアーの芸術論を「近代的 modern な芸術把握」ではないと断じている<sup>16)</sup>。しかし他方で、19世紀後半に『意志と表象としての世界』の仏訳がパリで刊行されて以来、その芸術論はポスト印象派などといったフランスを中心とした美学潮流にはっきりとした影響を与えていたと伝えられている<sup>17)</sup>。さらには現代芸術の父と呼ばれるセザンヌ (Paul Cézanne 1839–1906) もショーペンハウアーの著作を何らかの形で読んでおり、その思想はアポリネール (Guillaume Apollinaire 1880–1918) などを通してキュビズムにまで伝わっていったという事実さえ指摘されている<sup>18)</sup>。このようにして、ショーペンハウアーの芸術論は、ある文脈では古い美学に属するものと見なされながらも、別の文脈では新しい芸術潮流と響応するものとして認められてきたのである。

このような評価の多層性は、彼の理論におけるアイデアをどのように理解し、またそれをどのような芸術作品と結びつけるかという問題にかか

わっている。それゆえ本章では、ショーペンハウアーのアイデア理論のどこに、古典性と近代性、或いは保守性と革新性という、その二面性が見て取れるのかを、概観的にだが、考察してみたい。

### (1) 保守的な芸術観とその葛藤

仮にだが、ショーペンハウアー自身に、古代に範をとる古典主義的芸術と、彼の時代にとっては新しい潮流であったロマン主義的芸術とのどちらに親近感を覚えるかと尋ねたら、おそらく前者を選んだことだろう。実際、彼の芸術上の嗜好は、彼の芸術論の原理を時には無視するような形で、古典主義的芸術に向かっている。たとえば、彼は同時代に持て囃されたゴシック建築よりも古代の建築様式を重要視し (WII, 475)、ロマン主義の詩文芸よりも古典主義の詩をより真実のものと称揚している (WII, 492-493)。このような彼の趣味が、主観性が前面に出過ぎているとして同時代の作品を嘆き、彼の芸術理論を自身の嗜好に強引に合わせようとしている様をみると、彼のアイデア論が持つ豊かな可能性は、窒息させられてしまっているようにさえ思われる。

同じような窮屈さは、ショーペンハウアーが『意志と表象としての世界』における芸術論の後半で、様々なジャンルの芸術それぞれにそのジャンルが描き出すべきアイデアを斟酌して割り当てながら、それらを「上位 höher」「下位 nieder」という序列の中に組み込むような議論をする場面 (WI, 250-251) にも感じ取れる。彼は一般にそう思われているほどには強硬な芸術の序列づけはしていないが、それでもやはりその芸術論にはジャンル間のヒエラルキーが存在する。そのヒエラルキーにおいて底辺に位置づけられるのは、「重さ」「堅さ」などといった物質の性質のアイデアを表現対象とする建築芸術であり、さらには自然や動物・人間の容貌というアイデアを対象とする彫刻芸術も、決して高くはない位置しか与えられない。それに対して、人間の性格の動きを表現することができる絵画芸術はもう少し位の高いものとされ、人間の内面性を表現する詩芸

術や音楽芸術は、特別の高い位を授けられる。このようにして芸術相互に序列をつける仕方は、ショーペンハウアーの保守的な芸術観を裏打ちするものであろう<sup>19)</sup>。

少年時代から両親と共にヨーロッパ各地を旅行しながらさまざまな古典的芸術に親しみ、また古典主義者ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe 1749–1832) とも深い交流のあったショーペンハウアーにとって、この保守的な趣味は自然なものであったのかもしれない。とはいえ、彼の芸術理論の枠組みは、もはやこのような古典的なヒエラルキーを必要としないものになってしまっているようにも思われる。確かに、表現の幅という側面を見れば、素材や実用性の点で制約がある建築芸術よりも造形芸術の方がいっそう豊かであるといえるかもしれないし、人間の内に直接訴えかける詩芸術や音楽の方がより印象的であると言うことはできるかもしれない。しかしそのような実際上の問題が、芸術のジャンルそのもののや、意志の客体性であるアイデアそのものに、序列をつける根拠にはならないであろう。というのも、芸術はアイデアを表現するものであるという彼の原理に従えば、諸芸術はそれが芸術である限りどれも皆アイデアを表現するものであり、その意味で等しく現象の内奥の真実を明らかにするものであるはずだからである。この点で、ショーペンハウアーの芸術論において、実際の芸術活動の序列付けをする局面と、アイデアに関する純粋な理論の局面とが、葛藤に陥ってしまっているのである。

彼が「とるに足らない事物」を描いたに過ぎないオランダの画家たちの静物画や、やはり「とるに足らない風景という対象」を描いたロイスダール (Jacob van Ruisdael ca. 1628–1682) の風景画を賞賛し、その絵画の中に純粋に認識されたアイデアを見ることができると述べるとき (WI, 232)、この葛藤はより鋭いものとなっている。静物画が表す花瓶や果実、或いは風景画が表す河畔や木々というのは、ショーペンハウアーのアイデアの階層的秩序においては、決して高い位置を占めるものではない。しかしそのような「とるに足らない」事物も、真なる眼差しによっ

てアイデアとして認識されることができるというのであれば、なぜそれをあえて他のものよりも低く見積もらなければならないのであろうか。むしろ、アイデアに階層的秩序などなく、純粹に認識されたアイデアであればどのようなアイデアでも同等の価値と真実性を持ちうると考えるべきではないだろうか。もしそのように考えてよいならば、そこから19世紀後半から20世紀にまたがる芸術思想へと向かう歩みは、理論の問題としては、実はそれほど遠いものではない。ショーペンハウアーの芸術理論には、そういったモダニズムの芸術理論と共鳴しうるような潜在的な可能性が存しているのであり、それが彼の保守的な嗜好と葛藤し、そこに矛盾を生ぜしめているのである。

## (2) アイデアの持つ革新性と展開の可能性

ショーペンハウアーのこの保守的な芸術嗜好から離れて、彼の理論だけに沿って考えるならば、彼のアイデア論を、古典的な規範に縛られる必要がないばかりか、20世紀の芸術理論と響応するものとして理解することさえ可能である。前章で見たとおり、彼におけるアイデアとは、意志という物自体が現象する際の「型」である客体が、純粹な媒体となった主観によって認識されたものである。この理論の下では、客体を客体として捉えられるか否かは個々の主観の才能によって異なり、天才性の在り方の相違によって認識されるアイデアも無限に変わりうることになる。このようなアイデアは、恣意的なものではないものの、主観の受容能力に応じて無限の多様性を持つものであり、必ずしも概念のように「何か」として把握されなければならないわけではないだろう。ショーペンハウアー自身は、なおプラトン主義的な規定を引きずって、アイデアを未だ概念のように名付けられるものだと考えている節があるが、少なくとも彼の論に沿って考える限り、もはやアイデアが“名付けられるアイデア”である必然性はなくなるのである。

このような問題性は、ショーペンハウアーが個々の芸術とそれが表現

するアイデアについて述べる際にも既に顕われている。その一つの例は、彼が「人間」における「種族の特徴」と「個体の特徴」とを区別し、前者に（猫のアイデア、松のアイデアと同様に）人間という種族のアイデアを見ながら、後者に性格のアイデアとでもいうべき個体ごとの独自性を見ている点である（WI, 260）。「どの人間も、幾分かはまったく独自のアイデアを表している」（WI, 265）と彼が述べる時、そのアイデア論の要点は、普遍的・客観的な妥当性にあるのではなく、人間という具体的な自然が示す多様な相貌という客観を天才という主観が受け入れるその在り方に移っている。もちろんここに、人間だけは他の動植物と違って個性を持っているのだというような、近代的な人間中心主義の傲慢を見ることも可能であろう。しかしそこには他方で、事物や世界の多様性、言葉や概念で汲み尽くすことのできない多様性を、ありのままのアイデアとして眺めるという現実の相貌への眼差しが見え隠れしているのである。

このような、もはやプラトンのな理解に収められえないアイデアへの眼差しは、彼の音楽論において頂点に達する。ショーペンハウアーは、「[音楽以外の] 芸術は全て、意志をただ間接的に、すなわちアイデアの助けによって客観化する」が、音楽だけはアイデアを通り過ぎ、「意志全体の直接の客観化であり模写」ないしは「意志それ自体の模写」であることができると述べる（WI, 310）。すなわち音楽だけは、アイデアという「型」を介することなく、意志それ自体の響きを享受する者へと伝えることができる、とされているのである。しかしむしろ、この音楽において表され享受される“それ自体”もまたアイデアの一つの在り方だと考えることができるのではないだろうか。視覚という身体的媒体が、絵画の中に何かしらの事物を、舞台の上の俳優達に独自の性格をそれぞれ見て取るように、音楽によって聴き取られる旋律もまた、聴覚という身体的媒体を介して表象されたものに過ぎない。であるならば、いくらショーペンハウアーが音楽を意志自体の直接の客観化と定義づけようとも、やはりそれは何かしらの概念化できないアイデアを表している、ということ

になるのである。

ショーペンハウアーによって再定義されたアイデアを、このように展開して考えると、芸術的天才の媒介と表現の能力に応じて、アイデアが呈する多様な相貌が想定されることになる。これについてジンメルは「このような〔意志の客観化の〕諸段階は限らない数存在するかもしれないし、それらを芸術によって明らかならしめる可能性も限りなく存在するかもしれない」<sup>20)</sup>と正当にも述べている。この意味は、おそらくジンメル自身が考えていた以上に示唆に満ちたものである。というのも、この理論に従えば、芸術家は、純粋な認識主観として事物や世界を媒介することで、それまではアイデアと見なされていなかったようなアイデアを、誰も捉えられなかったような新しいアイデアを、概念によっては名付けられることができないアイデアを、表現できる可能性を持っていることになるからである。この、芸術的天才によって作品化されることでしか表現されえない何ものか、あえて言えば“名付けられえないアイデア”（と、ここではさしあたり名付けておくことにする）こそが、ショーペンハウアーの芸術論が潜在的に示唆していた、よりいっそう近代芸術と共鳴するような芸術の表現内容なのである。

芸術作品という表現によって私たちが完全に満たされるのは、ただ、私たちがどんなに熟考しても概念の明瞭さにまで引き摺り下ろすことができないような何ものかを、その表現がそこに留めおく場合だけなのである。(WII, 466-467)

このようにショーペンハウアーが述べるとき、「概念の明瞭さにまで引き摺り下ろすことができないような何ものか」とは、明らかにこの“名付けられえないアイデア”である。とはいえショーペンハウアー自身は、概念で捉えきれないアイデアの可能性をこのように示唆しながらも、それを十分に突き詰めた形で展開しはしなかった。しかし彼の芸術論は、こ

の「アイデア」という言葉をもって、芸術においてしか表現できないような世界や事物のありのままの姿を、明らかにその視野に入れていたのである<sup>21)</sup>。

## 5. おわりに

アーノルド・シェーンベルク (Arnold Schönberg 1874-1951) は、彼の芸術観を表したエッセイ「歌詞との関係」の冒頭においてショーペンハウアーに言及している。シェーンベルクはショーペンハウアーについて、「[……] 彼は音楽の本質について本当に余すところなく述べている」と一定の評価を与えながらも、「そのショーペンハウアーでさえ [……] 後に、理性では理解できないこの「音楽という」言語の委細を私たちの概念へと翻訳しようとすることによって、己を見失ってしまう」と述べ、音楽の本質を言葉によって説明しようと奮闘するその姿勢に異議を申し立てている<sup>22)</sup>。このようにしてシェーンベルクは、「芸術作品の、もっとも真実かつもっとも内的な本質」<sup>23)</sup> が言葉によっては汲み尽くされえず、ただ芸術作品によってしか表現されえないものであることを、芸術家自身の立場から示そうとしている。ショーペンハウアーの述べるところのアイデアとは、まさしくこの「芸術作品の、もっとも真実かつもっとも内的な本質」を、できる限りの言葉でもって、哲学者の立場から説明しようとしたものであるだろう。

本稿において検討したとおり、ショーペンハウアーにおけるアイデアは、個々の事物についての現象を超越した範型であるだけでなく、芸術においてのみ表現されうるような、この世界のあらゆるものの相貌の、概念では捉えきれない真の姿を言い表している。そしてその世界の相貌を表現するのが芸術であると考ええるならば、ショーペンハウアーの言うアイデアの理論は、20世紀に盛隆した抽象芸術とさえ重なり合うものとして理解されることになる。というのも抽象芸術は、世界や人間の内

面などが持つ内的なりズムそれ自体を、具象から離れてありのままに表現したものであると、少なくとも一面では考えられているからである。実際、「内面の響き」の表現として自らの絵画を説明するカンディンスキー (Wassily Kandinsky 1866–1944) らの抽象芸術理論と、ショーペンハウアーのアイデア論とは、幾つかの点で共通項が指摘されうる<sup>24)</sup>。

響きはフォルム [= 型 Form] の魂であり、フォルムはただ響きによつてのみ生命あるものとなることができ、内なるものから外なるものと働きかけるのである。

フォルムとは、内なる内容の外なる表現である。

芸術上のフォルムをめぐるカンディンスキーのこの言説は、本稿において検討したショーペンハウアーの芸術論と重なり合うものである。つまり芸術とは、芸術家という主観が自ら媒体となって感じ取った世界の内奥の物自体の響きを、アイデアという客観的な型を通して表現するものであり、その意味で芸術の表現とは「内なる内容の外なる表現」であると言えるのである。このようにして、ショーペンハウアーにおいて芸術が表現するものとされたアイデアは、プラトン主義的なアイデアの意味を超えて、20世紀の芸術活動とさえ響き合うような豊かな意味内容を持ちえたのである。

## 凡例

- ・本稿において使用するショーペンハウアーのテキストとその略号は以下の通りであり、引用に際しては括弧の中に略号・頁数の順に記す。

Werke: *Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke*, 7 Bände, Herausgegeben von Arthur Hübscher, F.A. Brockhaus, Wiesbaden.

Go: *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes von zureichenden Grunde*, 1. Ausgabe (1813), in: Werke VII.



WI: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 1 (1818/19), in: Werke II.

WII: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 2 (1844), in: Werke III.

PI/II: *Parerga und Paralipomena* (1851), 2 Bände, in: Werke V/VI.

HNI-V: Arthur Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlaß*, 5 Bände, Herausgegeben von Arthur Hübscher, Waldemar Kramer, Frankfurt a.M., 1966–1975.

- ・本稿における欧文からの引用は、特に断りのない場合は拙訳によるものである。引用文中の〔 〕は筆者による補足を示し、[……] は中略を意味する。また、本文中における強調は原則的に傍点で示す。

## 注

- 1) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1960). In: *Gesammelte Schriften B. 7.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984, S. 9.
- 2) ショーペンハウアー芸術論と彼の同時代美学との影響関係を論じた比較的新しい論文としては、以下のものが挙げられる：高橋陽一郎「ショーペンハウアーにおける〈イデー〉の形成—プラトン受容から芸術哲学へ（上）」（日本大学文理学部人文科学研究所編『研究紀要』第65号、2003年、1–14頁）、「ショーペンハウアーにおける〈イデー〉の形成—プラトン受容から芸術哲学へ（下）」（同『研究紀要』第68号、2004年、15–30頁）、久保光志「ショーペンハウアーと造形藝術」（日本ショーペンハウアー協会編『ショーペンハウアー研究』第10号、2005年、94–108頁）。
- 3) ショーペンハウアーは、『意志と表象としての世界』第一版の序文において、同書で展開される形而上学、美学、倫理学は全て、彼の「唯一つの思想」の諸相に過ぎないと述べている（WI, VII–VIII）。
- 4) 鎌田康男「ミレニアムのショーペンハウアー」（鎌田康男・齋藤智志・高橋陽一郎・白木悦生訳著『ショーペンハウアー哲学の再構築〈新装版〉—《充足根拠率の四方向に分岐した根について》（第一版）訳解—』法政大学出版局、2010年）、166–178頁を参照。そこでは、カント批判から出発した学生ショーペンハウアーがやがて積極的にカント哲学を継承するようになり、学位論文に結実する「表象一元論」を作り上げていく過程が、具体的に描かれている。
- 5) ショーペンハウアーは根拠の原理を、正確には四つに分岐したものと考えているが、その詳細は本稿では割愛する。前掲書『ショーペンハウアー哲学の再構築〈新装版〉』第一部『《充足根拠率の四方向に分岐した根について》（第一版）訳解』を参照。
- 6) もっともプラトン当人は、芸術がアイデアを表現するなどと考えておらず、

芸術はただ個々の事物を模写するだけだと考えていた点には注意しなければならない。もちろんショーペンハウアーもこのことをよく自覚しており、プラトンの芸術理解を「最大にしてよく知られた誤りの源泉」だと断じ、あえてその正反対の主張をするのだと表明している (WI, 250)。

- 7) このように天才の受動的な性格を強調しているからといって、ショーペンハウアーが実際の芸術活動における能動的な側面を全く無視しているというわけではない。晩年の『余禄と補遺』(*Parerga und Paralipomena*, 1851)において、彼は「作品を仕上げるという働き *Ausführung* に際しては[……] まさしく目的がそこに在るというそのために、意志は再び活動することができるし、更にいえば活動しなければならない。そのような仕方ですら再びそこでは根拠の原理が「認識を」支配するのであり、それに従って芸術の手段を芸術の目的に相応しいように整えなければならない。そのようにして、画家はデッサンの正確さや色の取り扱いに、詩人は彼の構想の配列や表現・韻律などに専心するのである」(PII, 446) と述べている。ショーペンハウアーは、芸術作品を制作する働きを、天才の天才性の核心としてのアイデアの認識とは別次元の実務的問題として見ていたのである。
- 8) Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Philosophische Bibliothek, Bd. 39a, hrsg. v. K. Vorländer, 1963, S. 160.
- 9) a.a.O., S. 56.
- 10) a.a.O., S. 173.
- 11) Vgl. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In: Gesamtausgabe, Bd. 5., V. Klostermann, 1977, S. 25. なおハイデッガー自身は、ショーペンハウアーの芸術論を美学の名にすら値しないものと見なし、極めて批判的な態度をとっている (Vgl. Martin Heidegger, *Nietzsche: der Wille zur Macht als Kunst*. In: Gesamtausgabe, Bd. 43., V. Klostermann, S. 125)。しかしそれにもかかわらず、ハイデッガーの芸術論はショーペンハウアーのそれと理論的には極めて近い事態を言い述べており、その意味でこのような批判的態度は不可解なものでさえある。この点は渡邊二郎氏も指摘しており、「ショーペンハウアーの芸術論」(『ショーペンハウアー研究』第10号、2005年、5-27頁)において詳細かつ的確に論及しているので、参照されたい。
- 12) 渡邊二郎『芸術の哲学』(ちくま学芸文庫、1998年) 229-232頁、および335-341頁を参照。渡邊氏は、「主観を超えた〈客観的〉な存在の真実」を「露呈」するものとして、すなわちアリストテレス以来の(そしてハイデッガーやガダマーもそこに含まれる)「存在論的美学」の系譜のうちにあるものとしてショーペンハウアーの芸術論を評価している。
- 13) その典型とも言えるのが、注12で挙げた渡邊二郎氏による評価である。こ

の評価は、ショーペンハウアーの芸術論が狭隘な主観性を超え出たアイデアという客観的な存在の真理を説いているという点からすると正当なものであるが、しかし本稿で検討するように、ショーペンハウアーの芸術論がアイデアの観照において主観を欠かせないものと考えている点に鑑みると、やや単純化された評価であるようにも思われる。この点については高橋陽一郎氏も筆者と同様の指摘をしている。前掲論文「ショーペンハウアーにおける〈イデー〉の形成—プラトン哲学から芸術哲学へ—(下)」の29頁、注19を参照。

- 14) このような経緯からすると、学位論文の執筆時期におけるアイデアは想像力によって恣意的に捻出されうるものだと考えられていたように思われるかもしれないが、実際はそうではない。学位論文執筆期のアイデアは、幾何学的図形のような意味での（たとえば二等辺三角形はどのようにイメージしても同じ形となる、というような意味での）「十全な表象」(Go, 63)であるとも定義づけられており、ここで既に「型 Form」としての普遍性と模範性を付与されている。それゆえ、学位論文のアイデアと『意志と表象としての世界』のアイデアとは、それぞれ表象と意志という別の側から規定されている違いがあるだけで、それぞれの規定の間には矛盾がないことになる。齋藤智志「詩人は数学者に似る—ショーペンハウアー哲学の整合的理解に向けて—」(『理想』678号、2007年、81-90頁)を参照。
- 15) 樋口克己氏も同じ指摘をしている。「表象であるということは、この現象世界の内部にある、ということである。プラトン自身はアイデアを、この現実世界を超えた別の世界（アイデア界）に属するものと考えていたはずだが、その〈プラトンのアイデア〉をショーペンハウアーは（それを表象の一部と看做すことによって）〈マールヤーのヴェール〉に覆われたこの世界の内部に、言うなれば引き降ろしたのである」（樋口克己「芸術・真理・虚偽—ショーペンハウアー《と》芸術—」『ショーペンハウアー研究』第10号、83頁）。
- 16) Vgl. Georg Simmel, *Schopenhauer und Nietzsche*. In: Gesamtausgabe Band 10, herausgegeben von Michael Behr, Volkhard Krech und Gert Schmidt, Suhrkamp, 1995, S. 281.
- 17) 「1888年には『意志と表象としての世界』のビュルドーによる仏訳 (*Monde comme volonté et comme représentation*) が、パリで出た。フランスにおいて、後期印象主義と初期ユグントシュティールのフランス美学に与えたショーペンハウアーの影響は、じかに典拠を示して証明することができる。エミール・ベルナルが手紙のなかで書いているところによると、ベルナルはブルターニュ旅行中片時もはなさずに一巻のショーペンハウアーを持ち歩いており、ボン＝タヴェンではたびたびショーペンハウアー論

議がたたかわされたという」(ハンス・H・ホーフシュテッター『ユーゲン  
トシュティール絵画史—ヨーロッパのアール・ヌーヴォー—』、種村季  
弘・池田香代子訳、河出書房新社、1990年、40頁)。

- 18) ウード・クルターマンによると、セザンヌがカントやショーペンハウアー  
の著作を読んでいたことが伝えられており、それがアポリネールなどにも  
影響を与えていたという。実際、理論の面で、これらの芸術家の美学理論  
とショーペンハウアーの芸術論とは重なり合うところがある。クルターマ  
ン『芸術論の歴史』(神林恒道・太田喬夫訳、勁草書房、1993年)、176頁  
および193頁を参照。
- 19) 久保光志氏は、ショーペンハウアー美学を「美術理論における古典主義的  
なくアイデア」の理論を、それ以外の他の芸術ジャンルに拡張することによ  
って成り立つもの」と見ることができると、また美学に適用された芸術ジ  
ャネルの「ヒエラルキー的な諸段階」が、部分的な新しさはあっても、基  
本的にはフランスの絵画彫刻アカデミーのような古典的伝統に従うもので  
あった点を、指摘している。前掲論文「ショーペンハウアーと造形藝術」  
のとりわけ97頁を参照。
- 20) Simmel, a.a.O., S. 279.
- 21) 久保光志氏もこのアイデアの多様性に言及しており、「[……]すでに〈イデ  
ア〉を語ることの必然性はないのではないだろうか。こう考えれば、  
〈個性〉としての〈性格〉の多様性をそれとして認めるほうが、むしろ事  
態に即していると思われる」(前掲論文、104頁)と述べている。氏はま  
た、客観的側面を強調するショーペンハウアーのアイデア論では意志の「表  
現」が十分な仕方ではなされえないとした上で、「このような困難を取り除  
くにはアイデア論の枠組みから解放されなければならない」(106頁)とも述  
べる。

この指摘は、人間や世界の多様性を表現するためにあえてプラトンの  
「アイデア」の語を使用する必然性はないという点では、的を射ている。し  
かしアイデアの観照という事態が客観的側面にのみ優位を置くがゆえに「表  
現」を十分にしないとする点は、本稿で考察した主観的側面の重要性  
を鑑みると、やや一面的な見方であるように思われる。私自身は、ショー  
ペンハウアーのアイデア論は、主観と客観の両側面を不可欠なものとして措  
く点で、20世紀の芸術論とさえ呼応するものだと考えるし、その意味でイ  
デア論の枠組みから「解放されなければならない」とは思わない。むしろ  
それを、より豊かな内容を持たせて展開することさえ可能なのではないか  
と考えている(とはいえ、このようなアイデア論がはたしてショーペンハウ  
アーのものであるのかという点は、問題ではあるだろうが)。

- 22) Arnold Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*. In: *Der Blaue Reiter* (1912), heraus-

gegeben von Kandinsky und Franz Marc, München, R. Piper & Co. Verlag, 1976, S. 28.

23) a.a.O., S. 32.

24) K・ハリーズ『現代芸術への思索—哲学的解釈—』（成川武夫訳、玉川大学出版部、1976年）中の「直接性の探求」（前掲書173-194頁）および「イシスのヴェール」（同195-210頁）を参照。同書においてハリーズは、20世紀抽象芸術を理解するための思想的な手がかりとして、ショーペンハウアーに多く言及している。そこにはショーペンハウアーの思想から逸脱した恣意的な解釈も見られるが、同時にショーペンハウアーの芸術論の内的な豊かさを考える上で非常に示唆深い記述も見られる。

25) Kandinsky, *Über die Formfrage*. In: *Der Blaue Reiter*, S. 75.

Was drückt die Kunst aus?: Die Idee in Schopenhauers Kunsttheorie

YOSHIDA, Keisuke

Was drückt die Kunst aus? Das ist eine Frage, die seit alten Zeiten in verschiedener Weise immer wieder gestellt worden ist. Auch Schopenhauer ist ein solcher Philosoph, der versucht, eine Antwort zu geben. Laut Schopenhauer, der in seiner wichtigsten Arbeit *Die Welt als Wille und Vorstellung* seine eigene Kunsttheorie umfangreich entwickelt, ist der Gegenstand des künstlerischen Ausdruck nichts anderes als eine »platonische Idee«. In diesem Aufsatz will ich die Problematik und Möglichkeit dieser Idee untersuchen.

In Schopenhauers Weltanschauung, in der unsere Welt als innerer Wille (das kantische Ding an sich) und eine äußere Vorstellung (die kantische Erscheinung) bezeichnet wird, nimmt die Idee eine besondere Stelle ein; nämlich sie wird als »der wahre Gehalt der Erscheinungen« oder »die unmittelbare und adäquate Objektität des Dinges an sich« interpretiert. Aber mit der gewöhnlichen Betrachtungsweise kann man diese Idee nicht erkennen, sondern nur das Genie, das vermag, als rein erkennendes Subjekt die Sache ganz objektiv anzusehen, kann dies in der ästhetischen Kontemplation tun.

Wenn man Schopenhauers Kunsttheorie richtig verstehen will, muss man darauf achten, dass, um die Idee in der reinen Wahrheit zu erkennen, sowohl das erkennende Subjekt wie das zu erkennende Objekt gegenseitig notwendig sind. Nämlich, erst indem der Künstler zum Medium des reinen Gehalts des Dinges wird, kann das Kunstwerk die Idee desselben ästhetisch ausdrücken. Aber jetzt ist die Idee im Kunstwerk nicht mehr das metaphysische Sein wie bei Platon, sondern die mannigfaltige Gestalt der Welt, die von der Vernunft nie begriffen werden kann. Gerade, was die Kunst ausdrückt, ist „die nicht zu benennende Idee“.

(人文科学研究科哲学専攻 博士後期課程 2 年)